



鈴木理策の写真集における編集の手法について： 『KUMANO』と『PILES OF TIME』を中心に

著者	FROGER Lilian
雑誌名	藝叢：筑波大学芸術学研究誌
巻	27
ページ	37-46
発行年	2012-03-01
URL	http://hdl.handle.net/2241/00147393

鈴木理策の写真集における編集の手法について

——『KUMANO』と『PILES OF TIME』を中心に

Froger Lilian

はじめに

昨今まで、研究者はプリントに非常な関心を抱いていたが、近年、写真展示史と写真集史の研究を始める者が増えている。興味を持つ理由はいくつかある。第一に、写真はとても滑動的なイメージであるからである。すなわち、写真は軽く、伸ばすことができ、複製もできる。その物質的な特徴のおかげで、これまでに写真家によるさまざまな試みがあった。そして、鑑賞者は写真をどのように見るのか、また、どのように写真を見せるのかという問題を研究者たちが意識するようになった。しかし、プリントではなく写真展と写真集を研究テーマにすることは、写真一点のかわりに写真群へ密着した視点を取り入れることになる。その実、写真集はただの写真の入れ物でなく、特別な空間、つまり、作品が鑑賞者に展示される場所であると思われる。新たな効果を生み出すために、写真家が本のどんな特色や潜在能力を使っているのかを考えたい。しかし、日本の写真集の場合、一九五〇年代から一九七〇年代の本はおおむね知られているのにたいし^①、現代の写真集はまだそれほど知られていない^②。二〇一一年の春、パリにある「Le Bal」写真美術館で「Japanese Photobooks Now」^③の展示が行われたように、その研究を進める必要があると考えられる。

プリントや展示以上に、写真集の編集において評価が高い日本人の写真家が存在する。鈴木理策はその一人である。鈴木は一九六三年に生まれ、一九八七年に東京総合写真専門学校研究科を修了した。一九九〇年代に様々な個展やグループ展を開いたり、『アサヒカメラ』や『日本カメラ』などの写真雑誌にポートフォリオが掲載されたりしたが、日本の写真界にその存在を知らしめたのは初の写真集『KUMANO』^④である（図1）。この写真集は、すでになくなった出版社、光琳社から一九九八年に出版された。翌年には同社からもうひとつの写真集『PILES OF TIME』が出版された^⑤（図2）。『PILES OF TIME』は日本の写真界に強い印象を与え、鈴木は二〇〇〇年に第二回木村伊兵衛写真賞を受賞した。

『KUMANO』と『PILES OF TIME』はそれぞれ、和歌山県の熊野と青森県の恐山周辺の写真を編集した本である。熊野と恐山はともに、中世から聖地とされる地方である。昔からよく撮影されてはいたが、鈴木作品はこれらとは一線を画している。笠原美智子は鈴木作品の特徴についてこう述べている。

「鈴木理策のシリーズ《KUMANO》には見事に何も写っていない。熊野を象徴するような一般的なイメージは何もない。」^⑥

鈴木は、報道写真や民族写真のように、聖地とその宗教的な修練を記録することはしなかった。熊野の山の風景や恐山の有名なイタコなどクリシェ的な写真を期待する

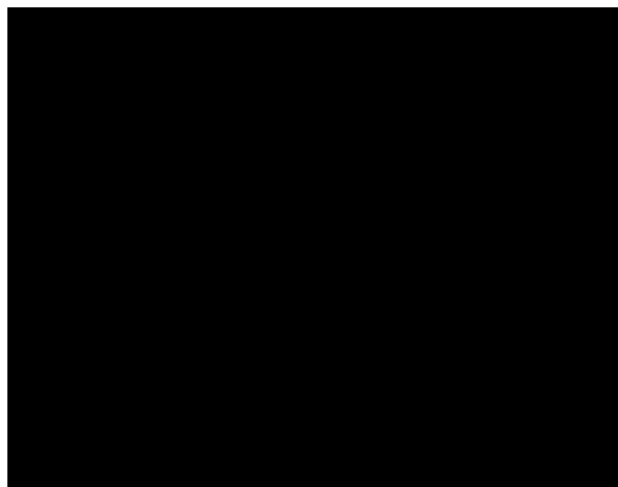


図1 鈴木理策『KUMANO』1998年
表紙、25.7×33.2cm

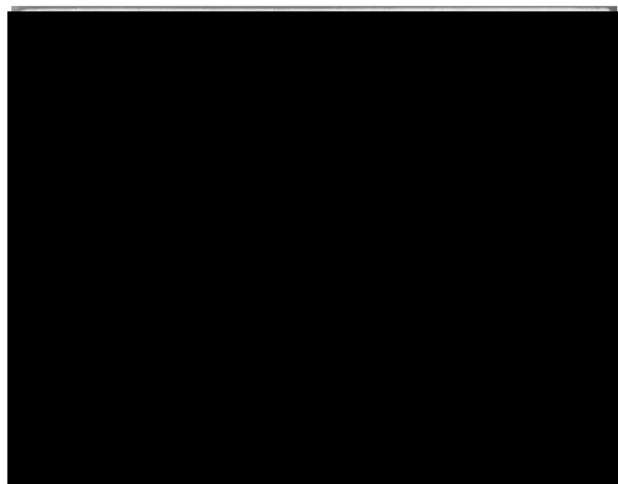


図2 鈴木理策『PILES OF TIME』1999年
表紙、23.2×28.5cm

読者には不満が残るような内容である。

しかし、鈴木意図はこれまでこれらの聖地を撮影してきた写真家たちとは異なっている。実は、鈴木の写真集のテーマは聖地ではない。真の目的は聖地までの旅を見せることなのである。旅をテーマに設定すると、紀行写真集として様々な問題が起こってくる。例えば、ビデオのような動画と違い、動かない写真という手段で鈴木はどのように旅の特徴を表現できるのか。移動した距離や時間などを表現するため、どんな判断や選択をしているか。それを知るためには写真集を三つの点から詳しく考察する必要がある。それは被写体の選択、移行の表現、さらに、シークエンス（連続したシーン）でリズムを作ることである。鈴木の写真集の特徴を説明しながら、恐山と熊野で撮られた写真を展示する手段として、他の媒体より印刷物が適していることを証明したいと思う。

1. 聖地への巡礼の再現

『KUMANO』はタイトルのとおり熊野を中心としている。『PILES OF TIME』の方は二つの挿話に分けられている。前半は《OSOREZAN》と名づけられ、青森県の恐山で撮影された。後半は《IZANAMI》と題され、熊野で撮影された⁷⁾。熊野と恐山はともに昔から仏教と土着的な宗教（シャーマニズムとアニミズム的な自然崇拜）が混淆している巡礼地として知られている。宗教的な視点では双方とも冥土、この世とあの世の境界であり、恐山の宇曽利湖は冥土の入り口を象徴する三途の川と考えられている。『KUMANO』の序説で、デヴィッド・ムアマンは熊野地方についてこう書いている。

「険しい山々や深い森、入り組んだ海岸線等の地形的特徴により、熊野はかつて死者の国と見なされた。それは、あの世とこの世の境界でもある。古事記と日本書紀に記された黄泉の国の坂道、闇の根の国、海を隔てた不死の常世も全てこの地にあるとされている。古代の巡礼者達は熊野を《死出の山》と呼び、死者の霊魂が集まる場所（亡者の熊野参り）と考えていた。」⁸⁾

熊野と恐山はそれぞれ昔から霊が現れる所だとされる。このような聖地を被写体にするので、さぞかしおどろおどろしい写真集になるだろうと予想されるが、実際には鈴木の写真集には一枚も出てこない。鈴木は恐山についてこう述べている。

「これまでの写真家が撮っている恐山は、怖くておどろおどろしいイメージのものが多くいでしょう。でも場所の印

象って、それほど誇張してつくっていくものじゃないと思う。」⁹⁾

写真家高梨豊も、『PILES OF TIME』の眩しい景色について「明るい冥府」¹⁰⁾という表現を使っていた。鈴木の写真集にはオカルト的な写真もセンセーショナルな写真もない（図3）。

熊野の場合も同じである。一般的には名所を撮影する写真家が多い。例えば、一九四八年に生まれ、熊野の地域を精力的に撮影した永坂嘉光がいる。二〇〇四年に熊野が「紀伊山地の霊場と参詣道」としてユネスコ世界遺産に登録されると、二つの展示が同時に和歌山県立近代美術館で行われた。ひとつ目は鈴木作品の展示で、ふたつ目は永坂嘉光の展示であった¹¹⁾。永坂の被写体はお経を唱える僧や、霧の中の社寺、紅葉盛んな山などであった。また、熊野とサンティアゴ・デ・コンポステーラの巡礼路が姉妹道として提携されたことを祝い、写真家集団マグナムによって本が制作されたが、これも熊野についてそのような先入観的に基づく視線を投じていた¹²⁾。しかし、鈴木の場合は大きく異なっている。『PILES OF TIME』の中の「IZANAMI」の部分には、暗い森の下生えと遠くから見えた滝しか写っていない。熊野を象徴する風景は見あたらない。ただの森を写した写真のようだ。

鈴木は熊野や恐山にある名所や伝統的な習慣に興味がないばかりか、珍しい場所も探していない。撮影したのは車で行ける範囲に限られていた。また、「初見の強さ」¹³⁾を守るため、旅に行く前に目的地についてあまり調べないと言う。すでに述べたとおり、目的地より、そこまでの道のりが鈴木にとっては重要である。途中で出会った人や風景、運転しながら見つけた景色を撮ることは鈴木作品制作の方法である。旅の原理に従っていると言えるだろう。

『KUMANO』は東京から故郷の熊野までの旅を編集している。正月に旗を持って皇居にお参りする人々の姿から始まり、二月六日、新宮市にある熊野速玉大社の摂社、神倉神社で行われるお燈祭り（いわゆる火祭り）で終わる¹⁴⁾（図4）。この間の旅の光景が見られる。最初は皇居の石垣とその堀や、雪だらけの上野の小道の風景、空港、電車の窓から撮られたと思われる道路、熊野の何気ない風景、祭りの準備と祭りの情景などが載っている。お燈祭りでは白い装束を纏っている男性、松明を燃やしている人、その松明を持って坂を駆け降りる男性の写真が大半である。

『PILES OF TIME』も二回の旅を扱っている。一回目は東京から恐山までの旅で、お墓参りをしている家族の写真で終わる。二回目は、東京から熊野地方の森の中に隠れている滝までの旅である。途中でハイカー、移動する自衛隊、カメラを持つ僧、輿に座っている和尚、イザ

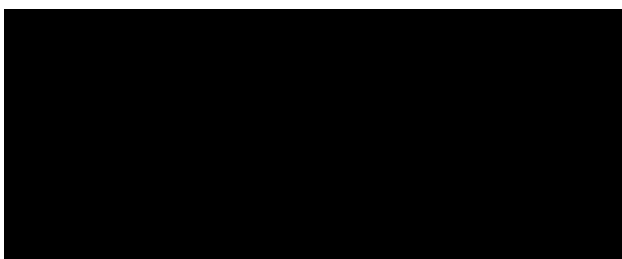


図3 鈴木理策『PILES OF TIME』1999年
見開き、23.2×58cm

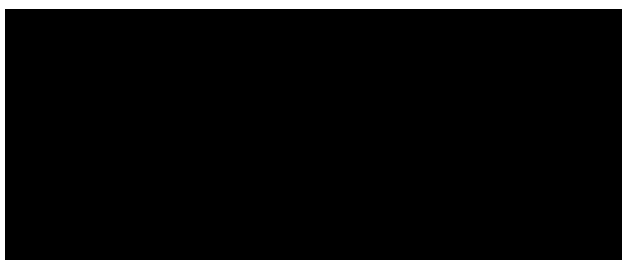


図4 鈴木理策『KUMANO』1998年
見開き、25.7×66.4cm

ナミノミコトを祭るための花の窟の祭りに参加している人々など、様々な人物が現れる⁽¹⁵⁾ (図5)。フィクショナルな世界を構築する写真のようだが、実際に写っているのは鈴木が旅の途上で出会った人のみである。

鈴木は『KUMANO』の撮影に一九九五年から一九九八年までの四年間を費やした⁽¹⁶⁾。『PILES OF TIME』の方は一九九七年から一九九八年の二年をかけた⁽¹⁷⁾。要するに、この二冊の写真集は一つの旅を最初から最後まで表現しているという訳ではないのである。映画監督が満足できるまで何度も同じシーンを撮影するように、鈴木は何度も東京から熊野まで足を運び、持ち帰った写真を編集して『KUMANO』の写真集にまとめたということがわかる。『PILES OF TIME』の方もそうである可能性が高いだろう。というのも、いずれにしろ鈴木の編集の手法は時系列に沿わず、後から考察され再構築するのである。鈴木が写真で見せる進路は現に取った進路ではなく、全く真正の道でもない。

道は冒険への通路と考えられる。同じように、旅は未知のものとの出会いであると思われる。その観念は鈴木が制作した写真集、『遠野』の表紙にも見ることができる。『遠野』は新聞のような体裁をとった写真集で、その表紙は薄明かりで撮られた道の写真であり、白い雲が道を隠している⁽¹⁸⁾ (図6)。この写真も旅をしている途中に撮ったもので、行く先が見えないにも関わらず、写真家は進んでいくのである。

2. いずれにしても撮影する一森山大道とロバート・フランク

旅行においても、撮影においても、鈴木は突き進もうとしている。鈴木の場合、旅行と撮影は結合しているからである。移動中に素早く撮影する場合もあり、ぶれている写真は動く被写体を速く撮ったことを表現している。例えば、『KUMANO』には電車の窓から撮られた写真があるが、電車が移動しているのにも関わらず、レンズの前で起きたことを必ず撮影しようとする意思が感じられる (図7)。注意深く見ると、写真に写っているのは雪と電車のレールだと分かる (図8)。速さの表現がよくできている。暮れのお燈祭りの写真にも、ぶれている写真は多い。鈴木は三脚を使わずに撮影したからである。無意識で撮影する時もあり、考えずに早く写真を撮りたいのである。鈴木は自分の撮影についてこう説明している。

「僕は撮る時、ぼんやりと全体を捉えて、あ、いいなと思ったら、何らかのきっかけでシャッターを押す。[...] 構図で考え出すと、どうしても経験を通じて頭に入った収まりのいいものになっていく。そうするとだんだん写真が普通になってきて、やっぱり面白くないなって思ってしまうんです。」⁽¹⁹⁾

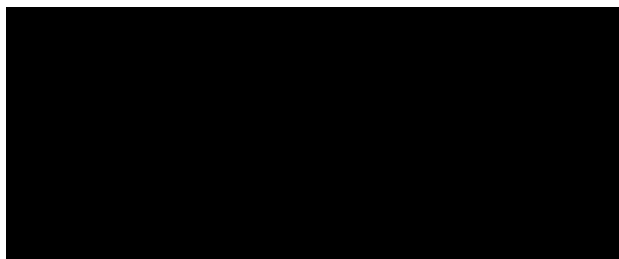


図5 鈴木理策『PILES OF TIME』1999年
見開き、23.2×58cm

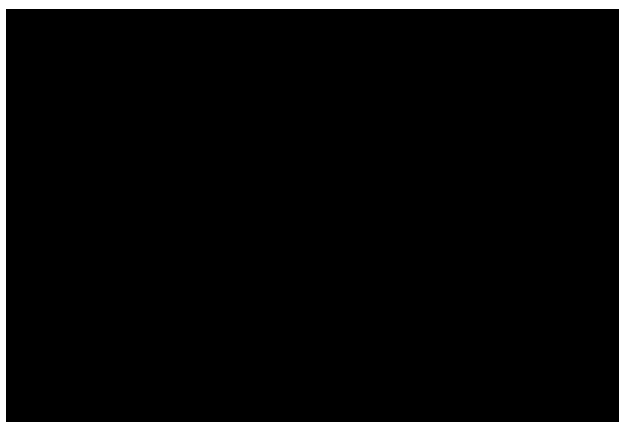


図6 鈴木理策『遠野』2010年
表紙、27.2×43cm

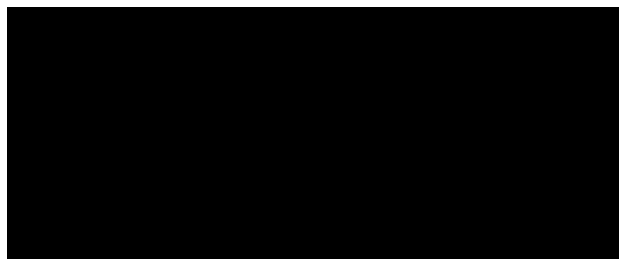


図7 鈴木理策『KUMANO』1998年
見開き、25.7×66.4cm

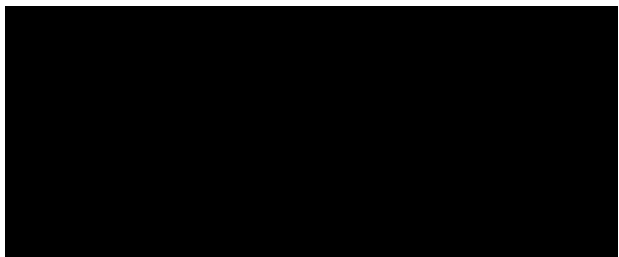


図8 鈴木理策『KUMANO』1998年
見開き、25.7×66.4cm

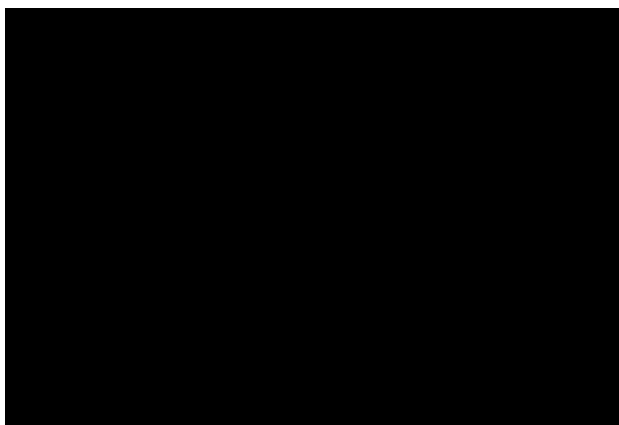


図9 森山大道「東京環状・国道16号線〈オン・ザ・ロード〉」1969年
東京工芸大学写真センター蔵、19.2×28.8cm

大事なものは、その時の撮る気持ちだけである。だから、必ず好機を逃がさない。

鈴木はその後のシリーズと写真集に8×10インチの大判カメラを使用しているが、『KUMANO』と『PILES OF TIME』は、スナップショットが撮りやすいハンドカメラのプラウベルマキナ67を使っていた。スナップなので、素速く撮影し、フレーミングをずらすことが時々あった。被写界深度を浅くして、写真の主題以外のピントを甘くすることもあった。ハンドカメラなので、窓やフロントガラスを通して、車を降りずに写真を撮ることができた。乗り物（自動車や、高速バス、電車、飛行機）から撮られた写真が多く、よく移動していたことを想像させる。乗り物の中から撮った写真だと分かるのは、前景に窓枠か車のボンネットが見えるからである。

ぶれている写真や、ずらした構図の写真、車から撮った写真などは、よく旅をテーマにした森山大道の写真と形式的に比較できる。森山が撮影した多数の写真と比較することは理にかなっていないが、「オン・ザ・ロード」シリーズ（または、「路上」シリーズとも言われている）と比べてみることに意味があると考えられる。森山はジャック・ケルアックが書いた『On the Road』（路上）⁽²⁰⁾に胸を打たれ、一九六〇年代の末に「オン・ザ・ロード」のシリーズを撮り始めた（図9）。ケルアックの小説にある、車でアメリカ横断旅行のように、森山は車で日本全国の国道を旅した。タイトルまで真似した。ビート・ジェネレーションのリーダーであったケルアックは奔放な文体によって自由への願望を表現したのにたいし、森山は、恣意的なぶれや構図のずれといった写真の手法によって旅の自由を表現したといえるだろう。ケルアックは、アメリカの写真家で映画監督でもあったロバート・フランクの仲間で、フランクもビート・ジェネレーションの運動に参加した。フランクの最も有名な写真集で、

彼が一九五五年に車でアメリカを縦断した時に撮影した写真をまとめた『The Americans』（一九五八年）の序文も、ケルアックが書いている⁽²¹⁾。この写真集には風景や、肖像、道路の背景などが載っていた。アメリカ人の生活水準に関する本であり、同時に、一年間の長いロード・トリップであった。

鈴木と森山は二人ともビート・ジェネレーションにたいする敬服を認めている。鈴木の場合はフランクの影響が特に重要であった。若い時、鈴木はアメリカを旅行したことがあり、尊敬する写真家が撮影した場所に行ったという。ジョエル・マイヤーウィッツが撮影したセントルイスやウィリアム・エグルストンが生まれた町、メンフィス、フランクが撮ったニューオーリンズを訪れたそうである⁽²²⁾。それに加えて、『KUMANO』の謝辞にフランクの名前が記してある⁽²³⁾。フランクが鈴木に与えた影響は、テーマだけではなく、形式的にも重要だったといえるだろう。しかし、鈴木によると、強い印象を受けたのはフランクの写真より映画である⁽²⁴⁾。鈴木はインタビューでフランクについて情熱的に語り、こう述べていた。

「アメリカにいた頃、ロバート・フランクとアルフレッド・レスリーの《ひな菊を摘め》（Pull My Daisy）などの映画を観た⁽²⁵⁾。日本では、横浜美術館で行われたフランクの展覧会《ムーヴィング・アウト》で、彼の全映画を一斉に観た。彼は自分でビデオカメラを常に持ち歩いていたのではないだろうか。彼の撮影方法は彼が話しているかのようにであり、観る人にとって分かりやすい編集はしていないが、まるでいつもの視線を少し先へ伸ばしただけのような、自然で即興的な撮り方をしている。彼はその瞬間に目を奪われたもの—たとえば頭上の飛行機など—ならどんなものでも撮影した。《コックサッカー・ブルース》（1972年に作成されたローリング・ストーンズの宣伝用ドキュメンタリー）にはこういうシーンがある。20人あまりのジャーナリストやカメラマンに囲まれてミック・ジャガーがソファに腰を下ろしている。そこに一匹の猫が通りかかる。するとフランクはその猫をカメラで追うのである。これはミック・ジャガーについての映画ではなく、フランクが彼自身の視点をどのように表現するかについての映画である。その視点は非常に個人的なものであるにもかかわらず、観客はジャガーだけでなく、彼を取り巻いていた環境をも理解できるのだ。フランクの仕事の仕方は、人為的な印象を与えない、とても自然なものである。私は彼の映画を観て、彼の写真の撮り方も同様であることに気付いた。まるで両手で時間を掴み、そこから写真を切り取るかのような感じなのである。」⁽²⁶⁾

森山がケルアックにあこがれを抱いたように、鈴木はフランクの持つ自由さを心にとどめて写真を撮っていた。

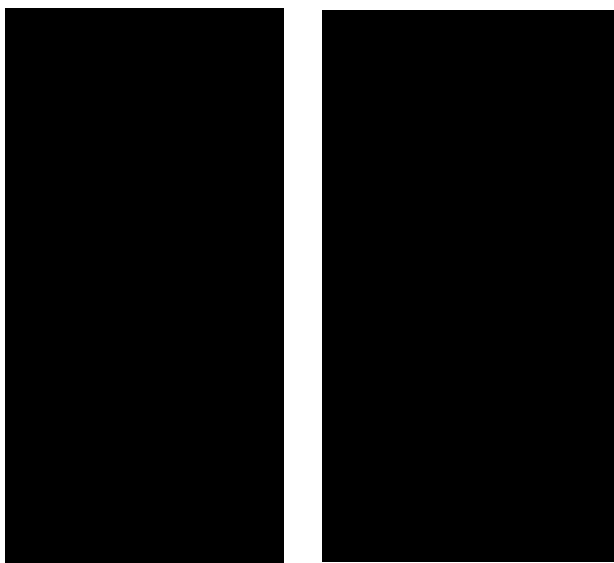
フランクのように二次的なモチーフに興味を持ち、写真を一枚一枚組み合わせながらアンビアンスを創造する。鈴木は自分の写真集に広角的な風景も、人間や物、風景の一部のクローズアップも入れている。自分の写真の喚起的な効果を信じていて、作品についてこう書いている。

「吹く風、草のにおい、肌で感じる温度、全ては写真に写らないとわかっていながらシャッターを押す。ただ、写真は見る人の中に同様の経験を呼び起こす力があるので心配した事はない。」⁽²⁷⁾

沿岸の写真や、曇り空、木の葉を透かす光などは、本来ならば派生的なモチーフであるはずだが、それらを写真集に入れるのは、背景をセットする映画監督のように雰囲気演出するためである。そういった二次的であると思われる写真も含蓄があるので、鑑賞者はその些細なディテールにも目を凝らすことになる。実は、それは換喩的であり、全体に対する部分を表すことを意図している。写真一点だけではその目的を果たせないの、枚数を増やすのである。クラシックな考えでは、写真一点が作品として成立することができるとされる。しかし、鈴木の場合は、ぶれや、ずらしたフレーミング、恣意的なミスをするなど、いわゆる完璧な写真とは異なり、写真は一点一点では意味を持たず、集合体として表示されて初めて意味を持つのだと考えている。

鈴木にとって、写真の選択は重要である。画像の順番を決めるためにコンタクトシート（べた焼き）を使用している。コンタクトシートを切り、色々な流れを試すという（図10、11）。

「1枚だけ別の時間のものを入れると、全体の流れが面



左 図10 鈴木理策、「KUMANO」シリーズのコンタクトシート、1995-1998年頃、作家蔵

右 図11 鈴木理策、「OSOREZAN」シリーズのコンタクトシート、1997-1998年頃、作家蔵

白くなるんです。僕は編集作業的なことが好きで、ネガのコンタクト・プリントを切り出しては喫茶店のテーブルにトランプみたいに並べて、いろいろ考えたりするんですよ。」⁽²⁸⁾

鈴木は映画のラッシュ（焼き付けた未編集のポジフィルム）を編集するようにフィクションを制作する。先行文献には、鈴木が旅と巡礼をテーマにしているの、編集する時はシークエンスを作り出す必要があるという記述がよく見られるが、それよりも写真の断片的な特色（素早く撮影することや、ぶれている写真、二次的なモチーフを撮ることなど）が本の編集により重要な影響を与えられる。鈴木の写真が一点だけで独立できるとすれば、編集はただ写真を重ねて、連続するシーンを作り出す必要はないだろう。

3. シークエンスを生み出す

編集する時、鈴木は様々なシークエンスを作り出す。写真一点だけでは物足りない感じがする、写真一点が他の写真と相互依存関係があり、シークエンスを生み出すことによってその関係を強化すると言える。それによってデュレーション（継続期間）も現れる。鈴木はこう説明する。

「写真って断片だから、時間の切断があらわになる。でもそこに前後の時間を表すことができれば、とても魅力的になると思うんですよ。それで、一枚で見せることを放棄して、複数でつくってみようと考えたんです。」⁽²⁹⁾

シークエンスを編集する方法、つまり写真を合体する方法はいくつかあり（展示、インスタレーション、スライドショー、写真集など）、鈴木はプリントの展示と写真集という方法を選択する。展示と印刷物は、実的な形式という点でも、鑑賞者からの扱われ方という点でも、非常に異なる。鈴木の場合では、展示と写真集の関係を額面どおりに受け取ることはできない。例えば、「KUMANO」と「PILES OF TIME」のシリーズの写真から展示が行われたことがあり、写真集も出版されたが、この写真集は展示を記録するカタログではなかった。写真集は展示を復元するものではなく、それ自体が作品として成り立っている。鈴木が行っていた展示では独創的な点⁽³⁰⁾があるので、展示と写真集を比較する意味があると思う。

しかし、鈴木が撮った「KUMANO」と「PILES OF TIME」のシリーズを展示する場合、展示という手段にはあまりそぐわない点⁽³¹⁾がいくつかある。まず、これらのシリーズは写真の点数が多いため、空間的な限界と経済的な問題があり、全シリーズを展示することは難しい。プリントが一点一点フレームに入れられ、集合として鑑賞するというよりも、それぞれの写真が自立すると考えられる。加えて、二〇〇八年ニューヨークで行われた

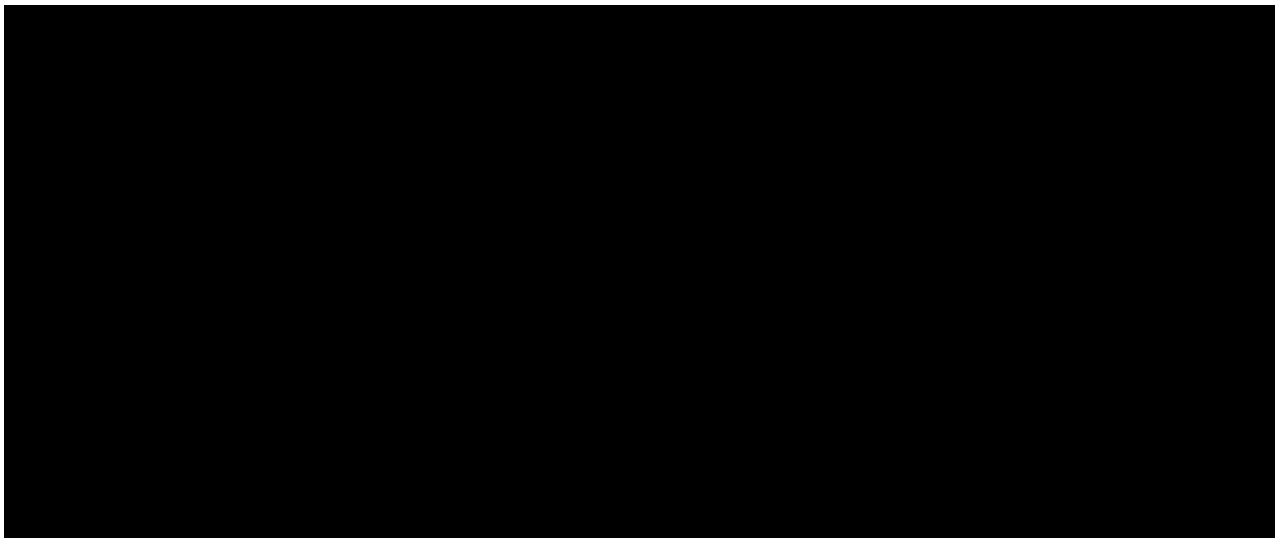


図12 鈴木理策『PILES OF TIME』1999年
見開き、23.2×58cm

「Heavy Light. Recent Photography and Video From Japan」展⁽³²⁾のように、全てのプリントが一部屋に展示される場合が多い。その結果、鑑賞者が会場に入ると展示されている全てのプリントを一目で見渡すことができるようになる。神秘的な冒険をテーマにしている鈴木シリーズのサスペンスが完全になくなってしまう。ところで、鈴木展示では壁に写真を一列に貼ることが通常の方法であり、そうすると鑑賞者は無意識的にスムーズに進むことになり、結果、一定のリズムで鑑賞することになる。この問題を解決するため、鈴木は照明を活用して、鑑賞者を移動させる方法を試みたことがある。例えば、二〇〇一年にフォト・ギャラリー・インターナショナルで行われた「風を見る 山にさわる」展では、会場は真っ暗であったが、鑑賞者が作品に近づくと、センサーで自動的に照明が点けられた⁽³³⁾。鑑賞者が部屋に入る時には、展覧会全体を見渡せず、歩かないと作品が観られないようにした。このようにすれば、鑑賞者の移動は写真の内容の物語性と合わせることができる。鑑賞者の注意を引くために（同時にドラマチックな効果を生み出したが）、会場の壁を黒く塗ったこともあった⁽³⁴⁾。しかし、どんな選択をしても、鈴木が展示を設定する際には、鑑賞者の自由を制限し、見るリズムがほとんど単調になるという問題が起こる。

写真集を製作する時にも、展示を心に描く時と同じように、複数の選択をしなければならない。それは本の大きさや、ページ数、使う紙、写真の順番、余白の位置、キャプションの存在などである。その選択の中では、写真の順番は特に重要なことと考えられる。写真が現れる順番も成り行きまかせとは言えなく、あるモチーフが繰

り返し現れる。旅をテーマにしているので当然のことだが、鈴木の写真集では道や道路のモチーフがよく現れる。道の写真はシーンの変転を象徴するため、シークエンスを終え、車に乗るように次のシーンに向かうイメージを与える。恐山のパートについて、水のモチーフがライトモチーフとして周期的に現れている。海、宇曽利湖、温泉の風呂、墓の花に水を注ぐペットボトルなど、水は色々な形で現れている。さらに、『KUMANO』に出てくる火のモチーフは手掛かりの役目をすると思われる。写真集のクライマックスは最終ページのお燈祭りだとしても、最後のページに現れることを予示するような写真が途中に現れる。例えば、『KUMANO』は暗闇に火をつけたマッチを持つ手の写真で始まり、その後はドラム缶の中で板を燃やしているお爺さんのシークエンスがあり、壁に「安心の 暮らしの安心 火の用心」と掲示された事務所の写真も載っている。このモチーフが周期的に現れることで、編集にリズムが生まれる。鈴木はリズムを作るために画像の大きさを変化させたり、速いテンポを生み出したい時は同じ見開きで小さいサイズの写真をたくさん組み合わせたりしている（図12）。

リズムを生み出すのは写真の順番だけではない。写真の欠如も重要である。ある見開きには二枚の写真が上手く合うように並べられていて、隣のページにある二枚の写真ペアにしている。横並びに見なしていて、右ページにある写真は左にある写真のコンポジション、色、構成、モチーフなどにあたる。その場合は隣接的な編集と言われる。または、左か右のページを白紙にして、隣のページに写真を一枚だけ配置する編集を考えたこともある。鈴木の場合はその編集方法は写真一枚を強調するためだけでなく、鑑賞者が一息つけるようにすることで

ある。白紙の位置は変則的なので、編集も変則的になる。白紙のおかげで、単調な線形的な編集を避けることができる（図13）。白紙のダイナミックな役目を考えることが必要である。オギュスタン・ベルクがいうところの日本の美学の「間」のコンセプトと繋がっていると考えられる。ベルクは「つまり、『間』は、空っぽ（空白部分、沈黙、停止、休止）とくい違い（これが空っぽの中に意味をつめるのだが、そこにつめられるのは厳密な規則性によって期待される内容だけでなく、無数の可能な内容である。何故なら、空っぽは何もおしつけないから）の結合から生まれる。」⁽³⁵⁾と指摘した。そうすると、写真と写真の間の白紙、または余白は、目に見えない繋がりを暗示していると考えられる。この余白を満たすのは読者の想像力である。『PILES OF TIME』が「この物語があなたの夢の中へつづいていくことを」⁽³⁶⁾という書き出しから始まるのは偶然ではない。鈴木は次のように自分の思想を述べている。

「この作業は、旅を再現し物語を紡ぐということから始まったわけですが、その過程で写真にそなわる新たな面を発見する事ができました。それは断片となった時間を再構成した時に生じる、いわば写真における《行間》です。映像としては現れていない《行間》が、見られることによって埋められていく。その時に私の撮った写真をつなぎ合わせているのは、見る人の中にある様々な記憶です。私の続けている作業は、像が定着して完成するのではなく、見られること、一枚一枚読み進まれることで生成される作品なのです。」⁽³⁷⁾

余白の出現は、旅の語りを休止し、それによって極端に語句を省いたナレーションとなる。その語りの不在が、時系列の事実を破棄し、コンタクトシートから新しいストーリーを生み出す、鈴木編集方法と一致している。その編集方法は『KUMANO』の最後のページに載っている文章、「一枚一枚の写真をシークエンスにして、出来事を生み出す。ページをめくり、時間を区分する」に要約されている。独立した語りではないし、定義を与えられていない。例えば、『PILES OF TIME』は森の中の散策で終わり、最後の写真は那智原始林内の滝つぼの写真のはずだが、キャプションがないので、どの滝かはわからない（図14）。結局、ナレーションは完成していない形で表れている。ストーリーは未完成なので、鑑賞者自身も写真集に意味を与えなければならぬと思われる。最初はページの表を見て、裏を見て、ページをめくりながら先に進む。もちろん飛ばし読みもできるが、飛ばし読んでも本の内容を全て一目で見渡すことができない。本の形は見せるより隠す形態と考えられるので、鈴木神秘な旅に適していると言えるだろう⁽³⁸⁾。

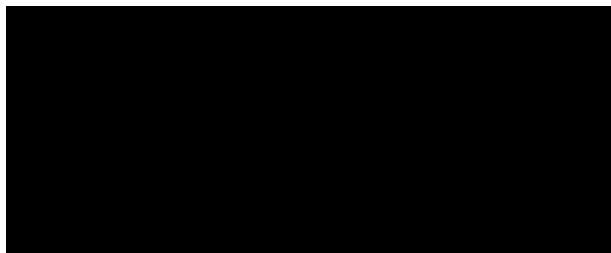


図13 鈴木理策『KUMANO』1998年
見開き、25.7×66.4cm

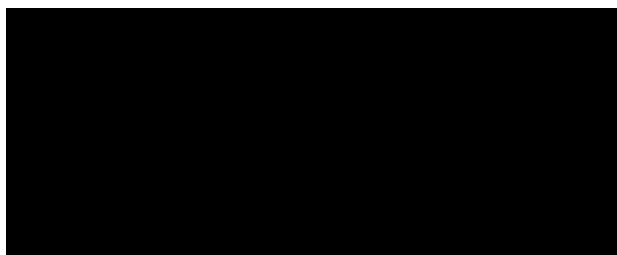


図14 鈴木理策『PILES OF TIME』1999年
見開き、23.2×58cm

終わりに

ほとんど準備されていない旅や、無意識に行われる撮影から、鈴木は編集によって複雑な物語を作り出している。コンタクトシートを切り、モチーフを分離することで、新たなナラティブを構成している。映画監督のように、視点を変えたり、クローズアップをしたり、風景写真を入れたり、移動を表している写真を選択したりしている。『KUMANO』と『PILES OF TIME』は両方とも、主人公が旅に出ることでおこなわれる自己発見をテーマにしており、リズム的なシークエンスを生み出している⁽³⁹⁾。つまり、鈴木は、熊野と恐山への巡礼を更新しながら、移動や距離、時間の流れを表現している。

ところで、鈴木は撮影したシリーズから、クラシックなポートフォリオを編集したことがあり、このポートフォリオについても疑問がある⁽⁴⁰⁾。展示が開催される頃に雑誌に出版され、単なる展示の告知のような印象を与える。具体的に、そのポートフォリオの主たる欠点は、写真が完全に独立しているので、組み合わせとしてしっくりこない。掲載されている写真の数がとても少ないからである。しかし、『KUMANO』と『PILES OF TIME』の写真から非常に面白い編集に挑戦したポートフォリオがある。このポートフォリオではただ自分と関係あるイベント（写真集の出版が展示の始まり）を促進することだけでなく、写真集の摘要的なバージョンでもなかったと思われる。それは二〇〇〇年に『アサヒカメラ』で出版された「パイルズ オブ タイム」⁽⁴¹⁾というポート

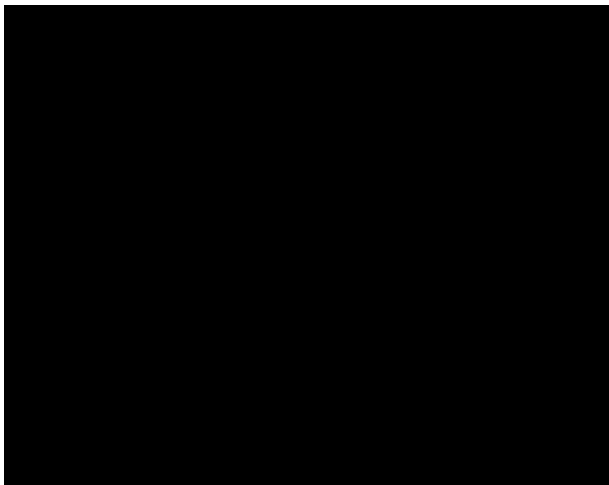


図15 鈴木理策「KUMANO」『日本カメラ』736号、2002年7月、12-13頁

フォリオと、二〇〇二年に『日本カメラ』で出された「KUMANO」⁽⁴²⁾のポートフォリオであった(図15)。このポートフォリオは写真集の画像をほとんど再利用していた。利用されない写真もあり、写真の順番も少し変わったが、重要なのは編集方法が写真集と全く異なっていたことである。写真一枚を大きくして、見開きにペアを並べた。そしてその写真の下には、他の写真が小さく複製され、一列に並んでいた⁽⁴³⁾。その一列には写真集のナラティブが現れていた。しかし、もとの写真集にある余白がなく、加速度的に読んでいる印象がある。

鈴木の写真集はよくロードムービーに例えられたが⁽⁴⁴⁾、この二つのポートフォリオは最もロードムービーに近いと言えるだろう。このポートフォリオには旅をテーマする写真を編集しており、車のボンネットが写っていたり、移動を表現する写真も多く、映像編集のようにシーケンスを生み出すからである。しかし、写真集よりロードムービーに近いと言える理由はポートフォリオのページの下に掲載されている一列の写真の存在である。シーンと映像が連続するように、この一列は映画のフィルムの形を想起させるからである。先行文献において、鈴木の写真集とロードムービー(ひいては映画)がよく比較されているように、このポートフォリオは鈴木の写真が持つ二つの特徴を示している。つまり、写真が複数あることと、シーケンスで展示することで意味を持つという特徴である。しかし、この二つのポートフォリオでは面白い編集方法を試みたが、展示の場合と同じように、問題はリズムである。余白がなく、つまり、写真と写真の間がなくなるので、鑑賞者が一息つくことができない。さきほど説明したように、鑑賞者の想像力の興味をそそるために起伏的なリズムを生み出すのは重要である。それは今まで写真集の白紙にしか生み出されなかったのが、ポートフォリオや展示より、鈴木が有力な効果を獲得し

たのは写真集であったと言えるだろう⁽⁴⁵⁾。

- (1) 金子隆一、アイヴァン・ヴァルタニアン『日本写真集史・1956-1986』赤々舎、2009年。
- (2) 金子隆一「注目集める。日本の写真集」『日本写真協会会報』444号、2011年春、10-11頁。
- (3) 「Japanese Photobooks Now」展、Le Bal、パリ、2011年5月。
- (4) 鈴木理策『KUMANO』光琳社、1998年。
- (5) 鈴木理策『PILES OF TIME』光琳社、1999年。
- (6) 笠原美智子「大きな流に対する杭として—現代写真考」『風景論。日本の新進作家』(図録)、東京都写真美術館、2002年、62頁。
- (7) 《IZANAMI》のタイトルは、日本列島を生んだイザナミノミコトの神話に由来している。『日本書紀』によると、イザナミノミコトは火の神カグツチを生んだ時に亡くなり、死後、熊野に葬られていたそうである。
- (8) デヴィッド・ムアマン「熊野、記憶の風景」『PILES OF TIME』前出、頁付けなし。
- (9) 無記名「山のさわり、桜に酔う。鈴木理策の五感をひらく写真術」『芸術新潮』54巻4号、2003年4月、90頁。
- (10) 高梨豊「空穂の輝き」『アサヒカメラ』880号、2000年4月、172頁。
- (11) 2004年4月24日から5月23日まで行った「永坂嘉光・高野一地、水、火、風、空」と「唯一の時間」の展示である。奥村一郎『永坂嘉光・高野一地、水、火、風、空』(図録)、和歌山県立近代美術館、2004年；奥村一郎『唯一の時間』(図録)、和歌山県立近代美術館、2004年。なお、原田環「鈴木理策の熊野」『Studio Voice』345号、2004年9月、49頁も参照されたい。
- (12) 富田秋子、神坂次郎、池田宗弘『マグナム・フォト・熊野古道。サンティアゴへの道』財団法人世界リゾート博記念財団、1999年。
- (13) 鈴木理策「後リサーチする」『PhatPhoto』60号、2010年11月-12月、28頁。
- (14) 中上健次の小説『日輪の翼』(新潮社、1985年)では、登場人物が熊野から皇居までの旅を語る。鈴木はその旅の道筋の反対(皇居から新宮まで)を訪ねたそうである。猪野辰「Looking Beyond Landscape」(鈴木理策とのインタビュー)『Switch』21巻6号、2003年6月、167頁。
- (15) 丹羽晴美「瞬間と悠久を行き交う写真 熊野を原点として」『鈴木理策・熊野・雪・桜』(図録)、東京都写真美術館；淡交社、2007年、113頁。
- (16) 猪野辰「Looking Beyond Landscape」前出、167頁。
- (17) 丹羽晴美、鈴木理策・熊野・雪・桜、前出、131頁。撮影のために何度も同じ場所に来ることは、鈴木にとって、シリーズを制作する際の通常の過程であるが、恐山での撮

影の場合は珍しく二日しかかからなかったという。後藤繁雄「インタビュー 2」『Punctum Times』4号、特集：鈴木理策、2007年9月、6頁。

- (18) 鈴木理策「遠野」『Punctum Times』12号、2010年4月。1910年に柳田國男から出版された『遠野物語』に触発されて、岩手県の遠野地方をテーマとしている写真集である。遠野を被写体にした写真集はいくつかあるが、その中でもっと評価が高いのは森山大道の『遠野物語』（朝日ソノラマ、1976年）と内藤正敏の『遠野物語』（春秋社、1983年）である。同じテーマを扱っているが、写真の撮り方や本の見かけはだいぶ異なっている。
- (19) 長島有里枝「より自由になる挑戦」『Switch』23巻4号、2005年4月、132頁。
- (20) Jack Kerouac, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957.
- (21) Robert Frank, *Les Américains*, Paris, Robert Delpire, 1958. 初版はフランスに出版され、第二版からアメリカに出版された。タイトルも『Les Américains』から『The Americans』になり、編集も変わり、様々なバージョンがある。金子隆一「8冊のアメリカ人—『The Americans』の書誌学」『Coyote』35号、2009年3月、86—95頁。
- (22) 小林英治「鼎談：鈴木理策、三田格、幅允孝」『Studio Voice』404号、2009年8月、20頁。別の対話では、鈴木がこう言っていた。「ニューカラーなどに影響を受けて、アメリカの写真にすごく憧れたから、彼らと同じ場所で撮って、同じ土俵に並びたいとすごく思った。」竹内万里子「鈴木理策 インタビュー」『Punctum Times』3号、特集：熊野、2006年12月、2頁。
- (23) 逆に、フランクがオマージュのためにアーティストの文通した書簡を編集した本の中で、鈴木が書いた手紙も掲載されていた。Robert Frank, *Thank You*, Zürich, Scalo, 1996, p. 36.
- (24) 「ロバート・フランクの映画が好きで、カメラ回しっぱなしで、動くものや音のするほうにすぐカメラをむけるでしょ。アメリカにいた時にそれを見て、《本当に見る》ってこうだよと思った。だからこれに関しては、写真に影響を受けたというより、間違いなく彼の映画に影響を受けたと言える。」竹内万里子「鈴木理策 インタビュー」前出、4頁。
- (25) 「ひな菊を摘め」とフランクの映像の撮影手法については、飯村昭子「ロバート・フランクのフレームの歩み、決定的瞬間などありはしない」『映画評論』28巻8号、1971年8月、55—58頁と桑原甲子雄「ビート世代の神話。ロバート・フランク」『映画評論』30巻12号、1973年12月、26—30頁を参照されたい。
- (26) Fuku Noriko, “The Phantom State”, in Fuku Noriko, Christopher Philipps, *Heavy Light. Recent Photography and Video From Japan* (exh. cat.), Göttingen, Steidl, 2008, pp. 187—188.
- (27) 鈴木理策「枯木灘」『Esquire』（日本版）、19巻2号、

2005年2月、78—83頁。さらに、鈴木は最近、『遠野』に出版された写真についてこう書いた。「見えないものを感じるためにカメラを持ち出す、という矛盾して聞こえるかもしれない。けれども私は、写っていない部分をまとった写真を撮る事に興味を感じている。豊かな民話を生み出した遠野の風景には、目に見えているもの以上のものが潜んでいるようだった。」鈴木理策「遠野」前出、頁付けなし。

- (28) 無記名「山のさわり、桜に酔う。鈴木理策の五感をひらく写真術」前出、90頁。
- (29) 同前。
- (30) 展示を設計する時にはいろいろな選択をしなければならない。プリントの大きさ、プリントをフレームに入れるかどうか、フレームを使う場合はその色と形、壁の色、壁に貼るテキスト、会場のディスプレイ、照明などを検討しなければならない。
- (31) 「KUMANO」と「PILES OF TIME」のシリーズから行ったプリントの個展詳細は下記のとおりである。「15:10 Osorezan」展、東京、銀座ニコソサロン、1996年7月。「IZANAMI」展、東京、P.G.I. 芝浦、1997年1月—2月。木村伊兵衛写真賞受賞した後、「パイルズ・オブ・タイム」展、東京、ミノルタフォトスペース（新宿）、2000年4月（その後、大阪、福岡、広島、名古屋、仙台に巡回した）。
- (32) 「Heavy Light. Recent Photography and Video From Japan」展、ニューヨーク、International Center of Photography、2008年5月—9月。
- (33) 「風を見る 山にさわる」展、東京、フォト・ギャラリー・インターナショナル、2001年8月。上原裕子「さわやかな空気まで写しとる。鈴木理策写真展《風を見る 山にさわる》」『ブレン』41巻11号、2001年11月、99頁。
- (34) 1996年に開催された「15:10 Osorezan」展では会場の壁が黒く塗られた。この中、2007年、東京都写真美術館で開催された「鈴木理策、熊野・雪・桜」展でも、お燈祭りについての写真が貼られていた部屋の壁は黒かった。
- (35) オギュスタン・ベルク、宮原信訳「空間にリズムを与える《間》」『空間の日本文化』筑摩書房、1985年、60頁。
- (36) 鈴木理策『PILES OF TIME』前出、頁付けなし。
- (37) 鈴木理策「KUMANO」『風景論。日本の新進作家』前出、6頁。
- (38) 写真を鑑賞する環境にも注目する必要がある。通常、展示は美術館かギャラリーで行われ、公然的な経験である。一方で、読書は完全に個人的な経験である。公共的な空間である図書館で本を読む際にも、同じ空間に他人がいるにはいるが、自分の本をひとりで読んでいる。空間的には公共であるが、読書はいつも個人的な活動である（学校の授業や宗教的な行事など例外はあるが、大勢の人が同時に同じ本を読むのは稀である）。鈴木は写真の持つストーリーが鑑賞者自身の心の中に続くようにと願って作品を作っていると述べている。この言葉から考えても、鈴木の写真を鑑

賞する場合は、美術館のような公共的な空間より読書のよ
うな個人的な経験が適しているのではないだろうか。

- (39) 実は、鈴木は熊野で行われるお燈祭りについて写真集を
もう一冊出版した。『KUMANO』の補足と思われ、『Fire:
February 6』と題されている。しかし、写真の枚数が少な
く、熊野までの写真が載っていないので、ただ祭りを記録
するだけの本であるような印象だ。Suzuki Risaku, *Fire:
February 6*, Tucson, Nazraeli Press, coll. "One Picture Books",
n° 13, 2002.
- (40) 鈴木理策「恐山」『日本カメラ』660号、1996年7月、
50-53頁と鈴木理策「伊邪那美」『日本カメラ』672号、
1997年7月、39-42頁である。
- (41) 鈴木理策「パイルズ オブ タイム」『アサヒカメラ』881
号、2000年5月、24-31頁。
- (42) 鈴木理策「KUMANO」『日本カメラ』736号、2002年7
月、8-18頁。
- (43) 恐山の写真がある展示図録にも同じ編集手法によって掲
載されたが、見開きひとつだけであった。古市保子『予
兆・アジアの映像芸術展』(図録)、国際基金アジアセンタ
ー、2000年、38-39頁。
- (44) 木村伊兵衛写真賞を受賞してから、鈴木作品はロード
ムービーと比較された。例えば、長野重一「のびやかな空
気に包まれたこの国の今」『アサヒカメラ』880号、2000年
4月、172頁と広瀬博「写真の不思議の国」『アサヒカメラ』
880号、2000年4月、174頁を参照されたい。
- (45) 美術館やギャラリーでの展示で利用されることはあまり
ないが、スライドショーという形は展示のプリントより鈴
木のシリーズに相応しいのではないだろうか。スライドシ

ョーはシークエンスを作り出すメディアで、連続すれば映
像を多数映すことができるし、スライドショーにもリズム
は大事である。それに加えて、スライドショーを映す際
には、映画を映すと同じように真っ暗の部屋が必要であり、
鈴木が以前の展示の際に会場の壁を黒く塗ったことや、照
明を使って実験的な試みをしたことも思い浮かぶ。

図版典拠

- 図1 鈴木理策『KUMANO』1998年。
図2 鈴木理策『PILES OF TIME』1999年。
図3 同前。
図4 鈴木理策『KUMANO』前出、頁付けなし。
図5 鈴木理策『PILES OF TIME』前出、頁付けなし。
図6 鈴木理策「遠野」『Punctum Times』12号、2010年4月。
図7 鈴木理策『KUMANO』前出、頁付けなし。
図8 同前。
図9 薦谷典子、河野克彦『光の狩人、森山大道1965-2003』
(図録)、島根県立美術館、2003年、92頁。
図10 竹内万里子「コンタクトシートから作品を見出すまで」
『Studio Voice』367号、2006年7月、31頁。
図11 同前。
図12 鈴木理策『PILES OF TIME』前出、頁付けなし。
図13 鈴木理策『KUMANO』前出、頁付けなし。
図14 鈴木理策『PILES OF TIME』前出、頁付けなし。
図15 鈴木理策「KUMANO」『日本カメラ』736号、2002年7
月、12-13頁。

(フロジェ リリアン)